

PREFACE

One occasionally hears of the difficulties with which a given volume of essays has come into being—problems of financing, of coordinating a group of scholars, and of unforeseen production delays. It was something of a surprise, therefore, and a source of pleasure to the editors that the present volume was born with great ease. When the idea to do such a volume was first proposed to Dumbarton Oaks, it was welcomed enthusiastically by the then Director Giles Constable and soon thereafter ratified by the Board of Senior Fellows. The gathering of names of potential contributors and the issuing of invitations followed in quick succession, and in due course papers were received and prepared for publication. The orderly sequence of these events, and the enthusiasm and goodwill of all those involved reflected one fact above all: the appropriateness of honoring Ernst Kitzinger in a tangible way for his contribution to the institution of Dumbarton Oaks in particular and to the field of art history in general.

This said, it must also be admitted that the making of the volume was not without its uncertainties and knotty questions, perhaps the most serious concerning the choice of participants. Fortunately it was possible for the editors to draw upon the combined knowledge and expertise of Susan Kitzinger, Florentine Mutherich, and Ihor Ševčenko in composing an initial list of contributors, so that almost every aspect of Kitzinger's scholarly world was represented. Still, there would have been many more possible authors than a single volume could accommodate but for the proviso that the subject matter of the articles published be appropriate to *Dumbarton Oaks Papers*. This restriction reduced the number of potential contributors to the present forty-four.

Nonetheless, the present volume does claim more than a merely factitious unity. It focuses mainly on Kitzinger's friends and colleagues who were associated with Dumbarton Oaks during his time there—beginning in 1941 and culminating in his tenure as Director of Studies (1955–66)—and on former students who have had some association with Dumbarton Oaks. The present essays might also be read in conjunction with Kitzinger's own collected studies (published by the University of Indiana Press in 1976), where a picture of the man as scholar emerges. Here, on the other hand, is a picture of a complementary sort. Among the following papers a number can be traced back ultimately to research that was begun or furthered at Dumbarton Oaks, often with Kitzinger's help, or stem from work guided by him during his years at Harvard University, 1967–77, where he was Arthur Kingsley Porter Professor in the History of Art. Many are rooted in questions or concerns articulated by Kitzinger in his scholarship and teaching, or in fields of research in which he himself has done fundamental and pioneering work; all are products of great affection and respect. Thus it could be said that,

as Kitzinger's collected studies represent the scholar, the present volume reflects his effect, direct and personal, on other scholars' lives.

Many individuals and institutions have assisted in the preparation of this volume, among whom the following must be singled out for special thanks: Dumbarton Oaks, Giles Constable, Director 1977–84, and Robert Thomson, current Director, for their support in publishing this volume; Frances Kianka and Glenn Ruby, for their expert editorial help; and Florentine Mutherich, for her good advice. It is also a pleasure to acknowledge a debt of gratitude to Susan Kitzinger, who bore the burden of the secret from the very beginning and who helped every step of the way.

William Tronzo
The Johns Hopkins University

Irving Lavin
The Institute for Advanced Study

(The following text is a slightly shortened version of a talk given by Hans Belting at the University of Munich in June 1985, on the occasion of the celebration of the fiftieth anniversary of the conferral of Ernst Kitzinger's doctoral degree.)

LAUDATIO AUF ERNST KITZINGER

Als ich Ernst Kitzinger vor 26 Jahren zum ersten Mal begegnete, in Washington, D.C., wußte ich noch nicht, daß er in München studiert hatte. Er war damals Director of Studies in Dumbarton Oaks, dem schöngelegenen Forschungsinstitut der Harvard University. In dem einen Jahr, in dem ich fast wöchentlich zum Report erschien, habe ich viel von ihm gelernt und einen neuen Begriff von Wissenschaft bekommen. Ich möchte meine Rede mit dieser persönlichen Bemerkung beginnen, weil sie gar nicht anders als persönlich ausfallen kann.

Man kann an Kitzingers Münchener Promotion nicht in einer unbefangenen Feierstimmung erinnern, weil sie unter Bedingungen stand, die ihn zur Emigration zwangen. Fast zwei Jahre nach der "Machtergreifung" war es schon ein Glücksfall, daß die Promotion überhaupt noch zustande kam. Wer damals schon studierte—und daher nicht mehr immatrikuliert zu werden brauchte—hatte sich alsbald um die Zulassung

zur Prüfung zu sorgen. Hier war es Sache der Lehrer, ob sie noch Hilfe anboten. Wilhelm Pinder, bei dem Kitzinger, noch nicht ganz zweiundzwanzig Jahre alt, am 29. November 1934 das Doktorexamen ablegte, hatte mit ihm ein Thema der römischen Kunst vereinbart, das relativ rasch zu bearbeiten war und vor allem in Italien, in einer weniger bedrückenden Umgebung, niedergeschrieben werden konnte. Die Schrift "Römische Malerei vom Beginn des 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts" umfaßt nur 40 Druckseiten im Haupttext. Mit ihr hat sich der junge Kunsthistoriker bald einen Namen gemacht.

Es muß damals nicht leicht gewesen sein, auf das Wohlwollen eines akademischen Lehrers angewiesen zu sein, dessen Haltung zu den Machthabern im Zwielficht stand. Er gehörte zu jenen, die in der Weimarer Zeit zunehmend enttäuscht und verunsichert worden waren. Jetzt sah er die Gelegenheit gekommen, sein Deutschtum wissenschaftlich zu proklamieren. Eine Flut von Publikationen—immer auf einem hohen Niveau der Werkanalyse—hatte neben der Definition von Plastik die Deutschheit der deutschen Kunst zum Thema. Schon 1935 wurde aber seine Geschichte der Kunst der deutschen Kaiserzeit in der Monatsschrift "Völkische Kultur" angegriffen. Damals bezog Pinder, der mit dem Expressionismus groß geworden war, in München auch im frühen Streit um die sogenannte 'Entartete Kunst' eine unerwünschte Position.

Zu diesem Zeitpunkt, 1935, hatte Kitzinger Deutschland bereits verlassen. Er arbeitete weder über deutsche Kunst noch über Plastik, Pinders große Domäne. Aber er hatte sein Auge für künstlerische Werte geschärft und war in der deutschen Tradition des Faches geübt, feingesponnene Aussagen über Formqualitäten zu machen. Ließ sich das *eine*, die eindringende Analyse von Formeigenschaften des Werks, ohne das *andere*, die damit unterstützten Wertvorstellungen und deutschtümlichen Kunstideale, vertreten? Es müssen solche Fragen gewesen sein, die Kitzinger in seine berufliche Tätigkeit begleiteten. Folgen wir zunächst seiner Biographie, bevor wir uns seiner Wissenschaft zuwenden.

Er wurde am 27. Dezember 1912 in München geboren, als Sohn des Rechtsanwalts Dr. Wilhelm Kitzinger und seiner Ehefrau Elisabeth, die in der Israelitischen Kultusgemeinde bis 1939 als Jugendfürsorgerin wirkte. Nach dem Besuch des Max-Gymnasiums nahm er im Sommersemester 1931 an der Münchener Universität das Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie auf. Nach der Promotion emigrierte er über Italien nach England. Die Eltern wanderten erst 1939 nach Palästina aus. Ein Emigrant, der so jung war, stand vor anderen Problemen als die Kollegen, die sich schon einen Namen gemacht hatten. Kitzinger schlug sich mit Gelegenheitsarbeiten für das Department of British and Medieval Antiquities im British Museum in London durch. Hier wurde die Museumsarbeit für seinen wissenschaftlichen Werdegang nicht weniger prägend als das Studium zuvor. Im Kreis der Kollegen, die mehr archäologisch zu arbeiten gewohnt waren, fiel seine Fähigkeit auf, Werke zu beschreiben und einzuordnen. So übertrug man ihm 1938 die Aufgabe, eine Einführung in die Kunst zwischen der Spätantike und der Romanischen Zeit zu schreiben, vorgestellt mit Objekten des Museums. Die kleine Publikation, erschienen unter dem Titel "Early Medieval Art in the British Museum", setzte neue Maßstäbe der Kunstanalyse und erlebte mehrere Auflagen. Ihr Thema, über das Kitzinger hier aus gegebenem Anlaß handelt, bezeichnet merkwürdig exakt das Arbeitsfeld seines wissenschaftlichen Lebenswerks: zwi-

schen frühchristlicher Zeit und Hochmittelalter umfaßt es ebenfalls den ganzen Bereich von Ost und West. In England hieß das: Continental Art.

Der Kriegsausbruch brachte neue Unruhe in sein Leben. 1941 emigrierte er nochmals, diesmal über Australien in die USA. In Washington hatte das Ehepaar Bliss seinen Besitz Dumbarton Oaks gerade damals der Harvard University vermacht. Das Forschungsinstitut "for Medieval and Byzantine Studies", das den vorhandenen Sammlungen der Stifter angeschlossen wurde, zog einen Kreis prominenter Wissenschaftler an sich. Im ersten Jahr stand es unter der Leitung eines anderen deutschen Emigranten, Wilhelm Koehlers, der in Harvard mittelalterliche Kunst lehrte. Er wurde für Kitzinger eine neue Autorität, zumal auch er aus der verlorenen Heimat kam. Vierzehn Jahre später übernahm Kitzinger, inzwischen Professor für Byzantinische Kunstgeschichte, selbst die wissenschaftliche Leitung des Instituts. Bald darauf habe ich ihn kennen gelernt. Die Umgebung in Washington, wo er 1944 die Engländerin Susan Ranby geheiratet hatte, bot an der Arbeitsstätte ebenso ungewöhnliche Probleme wie auch Chancen. Probleme, weil das halb-privat betriebene Institut Abhängigkeiten z.B. gegenüber den Gründern mit sich brachte, welche die Freizügigkeit an einer Universität einengten. Und Chancen, weil die Symbiose mit Philologen und Historikern (von František Dvorník bis Ernst H. Kantorowicz) Perspektiven und Arbeitsmethoden eröffnete, denen Kitzinger breiten Raum ließ. Bildgeschichtliche und bildphilosophische Arbeiten, wie der ganz auf dem Studium der Schriftquellen basierende Aufsatz "The Cult of Images in the Age before Iconoclasm" (1953), tragen den Stempel der neuen Umgebung, der Kitzinger, als wissenschaftlicher Leiter, bald selber den Stempel aufdrückte. Sie sind auch Ausdruck eines erweiterten Fragenkatalogs gegenüber dem Kunstwerk, von dem noch die Rede sein wird.

1967 verließ Kitzinger Dumbarton Oaks und nahm in Harvard selbst die Lehrtätigkeit auf. Hier war er der erste A. Kingsley Porter University Professor. Seit der Emeritierung lebt Kitzinger, aktiv wie immer, in Oxford. Zahlreiche Ehrungen und Mitgliedschaften sind ihm zuteil geworden, verdiente Anerkennungen für ein Lebenswerk, dem ich mich nun in gebotener Kürze zuwenden möchte.

Dabei kann ich der Versuchung nicht widerstehen, Zusammenhänge zwischen Person und Oeuvre aufzuspüren, die unter der Oberfläche der Themen und rein sachlichen Beweisführungen verdeckt liegen. Es war schon kein Zufall, daß die Wahl des Dissertationsthemas auf eine Epoche fiel, die lange ein Niemandsland zwischen Antike und Mittelalter schien. Nach eigenen Worten hat Kitzinger sie als ganz junger Student für sich bei einem Rombesuch entdeckt. Die römische Wandmalerei des frühen Mittelalters widersetzt sich der Klassifizierung mit einer der üblichen Kunstepochen des europäischen Bildungskanons. Die Dissertation ist ein erster Ausflug in ein Millennium, in dem keine idealistischen Blindformeln oder allgemeine Kunst-Definitionen bereit liegen: ein Millennium *zwischen* klassischer Antike und hoher Gotik, in dem weder die Archetypen der humanistischen Bildungstradition noch die Kathedralen der Mittelalter-Romantiker entstanden sind.

Die lokale Tradition, die teils erschöpft, teils in neue, unantike Bahnen gelenkt war, reagierte in Rom damals auf einen Importstil aus dem griechischen Osten, "der noch alle Natürlichkeit der Antike in sich hat". In dieser Auseinandersetzung von Byzanz und Rom, und nicht im 'Erwachen' eines Nationalcharakters, werden demnach die Grundlagen mittelalterlicher Kunst gesehen. Die einzige, gesperrt gedruckte Stelle im

ganzen Text handelt von der "einmaligen historischen Tatsache einer Begegnung zweier . . . feindlicher Stile". Das ist, in der Polemik gegen die Behauptung eines alexandrinischen Stilmonopols bei Myrtilla Avery, dem Konzept einer "zeitlos unveränderlichen" Tradition entgegen gesetzt. Die historische Beweisführung, die auch mit Brüchen und Katastrophen rechnet, wendet sich gegen Stilerklärungen aus ethischen oder gar ethnischen Wurzeln, die damals bei dem Lehrer Pinder hoch im Kurs stehen. Wenn Pinder, in einem Plädoyer gegen den Liberalismus und für "ein neues Mittelalter", sagt, Stil müsse verdient werden und sei "Gemeinschaft und Glauben", so wirkt jetzt Kitzingers Rede von den historischen Fakten einer Stilbildung, die sich an den Formen selbst ablesen läßt, wie eine Befreiung. Stile können wandern und produktiv mißverstanden werden. Sie sind an die Übertragung und Umdeutung von Vorbildern gebunden.

Kitzinger ist aber nicht daran gelegen, in den Relativismus eines Formentauschs von Werkstätten und Malern einzulenken. Dazu ist ihm die künstlerische Form als Geschichtszeugnis viel zu wichtig. Er hat sich mit dem Dokorthema mehr Probleme aufgegeben, als er damals schon lösen kann. Fast fünfundzwanzig Jahre später, im Jahre 1958 trägt er auf einem Kongreß eine Studie vor, die das Thema der Dissertation in einen größeren Kontext einreicht. Jetzt nimmt Kitzinger zeitlich das volle Panorama der Zeitenwende zwischen Justinian und dem Ikonoklasmus und geographisch den ganzen Mittelmeerraum in den Blick. Dabei zeigt sich, daß die römische Wandmalerei in Wahrheit an einem allgemeinen Prozeß der ästhetischen Umwertungen teilnimmt, der in allen Gattungen (bis hin zum Kunstgewerbe und zur Münzprägung) eingeleitet ist. Damit wird die Fragestellung reizvoller, aber auch schwieriger. Der Vorgang läßt sich nicht mehr allein als eigengesteuert oder, wie Kitzinger später sagen wird, "inner directed" beschreiben. Auch äußere Faktoren, sofern man bei Fragen der Weltanschauung von äußeren Faktoren reden kann, nehmen auf ihn Einfluß. Der Druck, der auf dem Bild liegt, zumal auf dem Kultbild, nimmt zu. Auch die Funktion von Bildern polarisiert sich angesichts der Konflikte, die sich in dieser Zeit verschärfen. Heiligenikonen, gemalte Bibelerzählungen und pagane Themen auf Stoffen und Silberschalen sind auf unverträgliche Traditionen und religiöse Ideale festgelegt. Porträts lebender Personen wollen im gleichen Bild von der Erscheinung überirdischer Personen unterschieden sein. Hier zerbricht ein einheitliches Stilideal, zumal am Stil mehr hängt als der Beleg von Kunst. Durch die Kunst geht ebenso ein Riß wie durch die Auffassung von Realität. Das stellt den Interpreten vor neue Aufgaben. Er will dort, wo die Einheit des Geschehens undeutlich wird, wenigstens Zusammenhänge erklären. Kitzinger führt den Begriff der "Stilmodi", die bei Poussin einen anderen Sinn hatten, ein, um damit zu sagen, daß Formkonventionen wählbar wurden für die Sujetwahl oder die Unterscheidung verschiedener Realitäten. Der Begriff ist noch nicht gerüstet, um den damaligen Antagonismus von alten und neuen Normen in die Formenanalyse einzubringen. Aber der Bannkreis, in dem die Stilform eingeschlossen war, ist durchbrochen.

Allerdings ist gerade dadurch der rote Faden einer erzählenden Geschichte der Formentwicklung dünn geworden, mit dem sich die Interpreten immer des Gangs der Geschichtsbewegung versichern konnten. Was in der Geschichte selbst nicht evident wird, schien sich zur Evidenz zu fügen im Spiegel der Formentwicklung. Wie kam historische Form nun wirklich zustande? Und wie konnte man von der Geschichte reden und gleichzeitig der Formentwicklung ihren hermeneutischen Rahmen lassen?

Wiederum zwanzig Jahre nach dem Münchener Vortrag, im Jahre 1977, greift

Kitzinger dessen Thema noch einmal auf, diesmal erweitert auf die Jahrhunderte *vor* der Zeitenwende von Antike und Mittelalter, die damit noch einmal in einem neuen Licht erscheint. Jetzt ist der Blick auf die Vorgeschichte und Entstehung der byzantinischen Kunst gerichtet. "Byzantine Art in the Making" unternimmt eine synthetische Darstellung der "Hauptlinien der Stilentwicklung in mediterraner Kunst zwischen dem dritten und dem siebenten Jahrhundert", wie der Untertitel besagt. Im Zentrum steht das Schicksal der hellenistischen Tradition. Das Buch bringt die hermeneutische Versicherung der Form auf einen Höhepunkt. Alles, was hier die Einheit der Darstellung gefährdet, ist Thema einer Skizze, die sich wie eine Ergänzung liest. Aus Anlaß der Ausstellung "The Age of Spirituality" hält Kitzinger einen Vortrag über die soziale Funktion des Bildes in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kunst. "Christian Imagery: Growth and Impact" behandelt das Material aus einer anderen Sicht.

Ich dramatisiere diese Polarität, weil sie ein allgemeines Problem der kunstgeschichtlichen Praxis geworden ist. Inzwischen ist Kitzinger auch auf anderen Gebieten eine Autorität geworden. Ich nenne nur die Mosaiken des 12. Jahrhunderts im normannischen Sizilien. In der Monographie der Mosaiken von Monreale geht es wieder um grundsätzliche Probleme der Übertragung künstlerischer Form. Wie man weiß, treffen in Monreale westliche Ikonographie und byzantinischer Stil zusammen. Die Cappella Palatina in Palermo liefert genaue Vorbilder der Szenen, aber nicht den Stil. Kitzinger unterscheidet deshalb zwei Typen des Musterbuchs, um den Werkprozess zu beschreiben: einen mit den ikonographischen Schemata und einen mit dem gängigen Formenrepertoire der Werkstatt. Es ist also im Grunde wieder die Nahtstelle von Thema und Formgebung, deren Interaktion geschildert wird.

Die genannten Beispiele mögen genügen, um Kitzingers Arbeitsweise zu kennzeichnen. Die Unabhängigkeit des kritischen Urteils von methodischen und weltanschaulichen Vorgaben ist für ihn ebenso bezeichnend wie die Verbindung von strengster, gleichsam philologischer Beweisführung und einer experimentellen Haltung in der Deutung der künstlerischen Form. Diese selbst bleibt, in den Brüchen der Biographie und in der Veränderung der Welt, ein ruhender Pol, den der Interpret nicht infrage stellen will. Im übrigen ist wissenschaftliche Integrität eine Sache des persönlichen Ethos. Sie ist unduldsam gegenüber jeder Art von Dilettantismus. Leise Töne und zweifelnde Offenheit gehören ebenso wie der Respekt vor jeder anderen Meinung zur intellektuellen Disziplin. Das eigene Schicksal und die angelsächsische Umgebung begünstigten eine Haltung, für die es keine Versuchung zur großen Prophetenrolle mehr gab, wie sie der deutsche Katheder immer wieder anbietet. Diese unpräntentöse Haltung und die Bereitschaft zum sachlichen Dialog habe ich damals bestaunt, nicht minder aber die Hingebung an die Sache und die Strenge gegenüber sich selbst.

HANS BELTING
Universität München